

# Hypothèses sur deux reliefs du XVI<sup>e</sup> siècle au musée de Valère à Sion

Laurent GOLAY

*Le Musée cantonal d'Histoire et d'Ethnographie de Valère possède deux reliefs en bois représentant Sainte Catherine devant l'Empereur et Le Martyre de sainte Catherine<sup>1</sup>. Les informations, particulièrement sommaires, dont nous disposons aujourd'hui à leur sujet proviennent de deux sources: un inventaire - dressé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui mentionne les deux reliefs - du mobilier de la maison des Ritz, sculpteurs à Selkingen, dans la Vallée de Conches, dont un des représentants les plus connus fut Johannes Ritz (1668-1729); la mention, ensuite, de l'achat des panneaux en 1888 par le Musée archéologique de Valère<sup>2</sup>. Se démarquant, de par leur iconographie et leur style, de la sculpture valaisanne de la fin du Moyen Age, ces deux pièces exceptionnelles qui faisaient partie d'une seule et même oeuvre suscitent des interrogations auxquelles l'exégèse n'a pas encore su répondre.*

## Etat de conservation

D'une hauteur de 85,8 cm. pour une largeur de 62,0 cm., le panneau représentant le Jugement de sainte Catherine d'Alexandrie est fait de deux pièces de bois de tilleul rectan-

<sup>1</sup> «Exposition nationale suisse. Catalogue du groupe 25. Art ancien, Genève 1896, n° 1811, p. 174. Catalogue du musée archéologique cantonal de Sion, Sion 1900, n° 161. Josef LAUBER, «Bildhauerfamilie Ritz von Selkingen», *Blätter aus der Walliser Geschichte*, 3 (1905), p. 335. *Schweizerische Landesausstellung. Zeichnen. Malen. Formen. I.* «Die Grundlagen», Zürich 1939, n° 905, p. 78. Paul GANZ et al., *Kunst in der Schweiz - L'art en Suisse - L'arte in Svizzera*, Zürich 1940, p. 65. ill. 62 et 63. Heribert REINERS, «Zwei Werke von Christoph Langeisen im Museum Valeria in Sitten», in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 4 (1942), p. 155-159, ill. I et V. Waldemar DEONNA (éd.) *L'art suisse des origines à nos jours*, catalogue d'exposition, Genève 1943, n° s 475 et 476, p. 57. André DONNET, «Le Musée de Valère et la protection des Monuments d'art et d'histoire en Valais jusqu'à 1935», in *Vallesia*, I (1946), p. 100. Claude LAPAIRE, «Un relief daté de 1535 et la sculpture sur bois du second quart du XVI<sup>e</sup> siècle en Suisse alémanique», *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 28 (1971), p. 194 et note 25. Walter RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis*, t. 1, «Das Obergoms», Bâle 1976, p. 81, note 140 et p. 420, ill. 357.

<sup>2</sup> J. LAUBER, «Bildhauerfamilie Ritz...», art. cit., p. 335. A. DONNET, «Le Musée de Valère...», art. cité, ép. 100. Cf. *Rapport de gestion du Conseil d'Etat du Valais*, «Département de l'Instruction publique», année 1888, Archives cantonales valaisannes, Sion.

gulaires<sup>3</sup> (ill. 1). Il présente quelques lacunes dans sa surface, notamment au centre de la composition, autour de la tête de la sainte, ainsi qu'une grosse fissure (entre la sainte et le bourreau), mieux visible sur le revers du relief. La plupart des petites lacunes ont été réparées à une époque inconnue à l'aide de minces lamelles de bois et de papier. A cette fin, on a utilisé une gravure, sur laquelle figure un texte en allemand à la calligraphie manifestement ancienne (XVII<sup>e</sup> / XVIII<sup>e</sup> siècle ?). Le socle est moderne, et le cadre d'origine n'existe plus. L'état de conservation général de la pièce est satisfaisant<sup>4</sup>, exception faite de quelques lacunes: la corde que tient le bourreau et qui lie les mains de la sainte est cassée dans sa partie médiane, zone la plus fragile parce que sculptée en ronde-bosse. Le soldat placé à l'extrême gauche tient dans sa main droite une lance dont la partie supérieure manque, à partir de la main. Son épaule, ainsi que le bord de son casque sont entaillés en creux, l'arme devait donc s'élever au moins jusqu'à la hauteur de sa tête. Quelques cassures, localisées dans les bords du relief, résultèrent peut-être de l'élimination du cadre d'origine ou du démembrement du retable dont il faisait vraisemblablement partie.

### Description. Composition

De forme rectangulaire avec un couronnement en arc de cercle, le panneau est sculpté en demi-relief. Sainte Catherine est debout, au centre de la composition, entourée de six personnages. Ses poignets sont liés par une corde que tient le bourreau, personnage présent dans les deux scènes. Il se distingue en effet par sa chevelure très particulière, faite de petites entailles en forme de triangles, comme si le sculpteur avait voulu représenter un système capillaire crépu (ill. 3). Il porte une peau de lion, dont la gueule antropomorphe est représentée sur son épaule droite, nouée à la taille par une ceinture d'étoffe ou de corde, et effrangée dans sa partie inférieure. Ses jambes et ses pieds sont ici nus. Sa main tient en outre la sainte par l'épaule gauche.

Catherine, *Virgo capitalis*, est couronnée; ses cheveux tombent sur ses épaules et elle porte un pendentif suspendu à une chaîne à grosses boucles, selon un modèle très répandu dans l'art germanique du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Elle est vêtue d'une riche robe aux manches bouffantes, dont les plis tombent, droits et profonds, de part et d'autre de la saillie que forme sa jambe droite, légèrement fléchie. Elle regarde l'empereur avec une expression calme, presque résignée, comme si sa fin tragique lui était déjà connue, attitude qui contraste avec celle des cinq personnages qui l'entourent et qui souligne la prédominance de son personnage dans la composition. A l'extrême gauche se tient un soldat vêtu d'un pourpoint en treillis et coiffé d'un casque. Derrière le groupe formé de la sainte et du bourreau apparaissent deux têtes, l'une aux cheveux longs et bouclés, l'autre coiffée d'un chapeau. A gauche de la sainte se tient un autre soldat, puis l'empereur, assis sur son trône. Barbu, il est vêtu d'un cafetan retombant en de profonds plis droits et réguliers, et coiffé d'un turban. Il porte un collier identique à celui de la sainte. Ses avant-bras sont levés à l'horizontale et sa bouche ouverte.

<sup>3</sup> Respectivement de 44,5 et 17,5 cm. de largeur. Numéro d'inventaire MV 161. Le relief représentant le *Martyre de sainte Catherine* porte le n° MV 162. L'identification de l'essence a été faite par le Laboratoire Romand de Dendrochronologie à Moudon, rapport du 01.11.91 «Réf. LRD91/R3030».

<sup>4</sup> Les deux reliefs ont fait l'objet, en 1986, d'un nettoyage superficiel par l'Atelier de restauration Crephart.

<sup>5</sup> Détail que l'on retrouve notamment dans des oeuvres de Sebald Beham, Hans Schäufelein ou Hans Holbein le Vieux.

Le second plan est divisé en un fragment de décor architectural et en un paysage. Le décor d'architecture, indication de la localisation de la scène, soit dans le palais de l'empereur, est fait d'un mur percé de trois fenêtres, entre lesquelles courent des corniches. Les joints des assises ont été gravés. Le mur est censé contribuer à la profondeur de la scène de par l'effet de perspective, comme l'indique la différence de dimension des deux baies supérieures ainsi que des assises, qui diminuent d'importance à mesure qu'elles se rapprochent du centre de la composition. Cette portion supérieure du mur trahit, de par l'inadéquation entre la dimension du décor architectural et l'espace qu'il est censé impliquer, l'impuissance du sculpteur à rendre l'effet de profondeur. Même si la perspective que nous en avons aujourd'hui diffère certainement de celle que l'on en devait avoir à l'origine, lorsque ces panneaux - vraisemblablement les volets latéraux d'un retable dont la partie centrale pouvait être sculptée ou peinte<sup>6</sup> - devaient être situés à une certaine hauteur. Quant au groupe des personnages, il ne donne qu'assez vaguement l'illusion de la profondeur: la diminution de l'épaisseur des saillies est en effet très peu marquée. On remarquera néanmoins que cette différence est réelle entre, par exemple, la sainte et le personnage grimaçant placé derrière elle et dont on ne voit que la figure. Mais le sculpteur s'est contenté de deux échelles de grandeur pour chacun des plans, à savoir le premier plan où s'animent les personnages et le second plan constitué par le paysage, sans apparemment avoir voulu réaliser de relief «pictural»<sup>7</sup>.

En effet, le paysage n'a, a priori, qu'un statut de décor: avec le fragment d'architecture il marque l'arrière-plan de la composition. Ce second plan, dénudé et cahotique - où l'on reconnaît un arbre çà et là, parmi de grands blocs de rochers, ainsi qu'une ville vers l'enceinte de laquelle «monte» un chemin, voie escarpée et jalonnée de constructions - offre la vision d'un paysage que l'on croirait aperçu d'une fenêtre, posé comme un fond décoratif, apparemment sans aucun rapport thématique ou de composition avec la scène principale (ill. 4). Mais son aspect mouvementé s'accorde plutôt bien avec l'expressivité des personnages qui s'agitent, menaçants et grimaçants autour de Catherine, et dont les têtes forment un arc de cercle qui «répond» à celui du panneau. D'autre part, la corniche moulurée oblique du mur se situe exactement dans le prolongement des têtes des trois personnages de droite, et les deux baies ont leur pendant dans le trône ajouré sur lequel est assis l'empereur.

## Iconographie

Le panneau représente l'épisode pendant lequel, selon la *Légende dorée*, l'empereur, de retour de voyage, fit sortir la fille de Costus de la prison où il l'avait fait enfermer, lui proposa de l'épouser et, devant le refus essuyé, la somma de choisir entre les idoles et le Christ. Refusant de sacrifier aux premières, elle sera condamnée au supplice de la roue<sup>8</sup>. Selon la légende, appelée «Passion byzantine», qui fut à l'origine du personnage mythique de sainte Catherine, et qui remonterait à la fin du VII<sup>e</sup> - début du VIII<sup>e</sup> siècle, la Passion

<sup>6</sup> Sur ce problème, voir notamment Michael BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven - Londres 1980. Un dessin de Veit Stoss représentant un projet de retable [réalisé vers 1520-1523, Cathédrale de Bamberg] permet de nous représenter de quelle manière (une parmi de multiples autres) les reliefs de Valère ont pu être intégrés à un tel ensemble. M. BAXANDALL, *ibidem*, ill. 41, p. 65.

<sup>7</sup> Cf. C. LAPAIRE, «Un relief daté de 1535...», art. cité, p. 194: «...le relief de Sion modèle les personnages de l'avant-plan d'une manière «picturale», pour les fondre avec le paysage [...]. Ceci me paraît être vrai surtout pour le relief du *Martyre*, où les deux plans sont plus unitaires que dans le panneau n° MV 161.

<sup>8</sup> Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, vol. 2, Paris 1967, p. 390-391, et, à propos de l'identité de l'empereur, p. 395.

daterait de la fin de la persécution de Dioclétien, sous la Tétrarchie (vers 305), période durant laquelle l'Égypte dépendait de Maximin II Daïa, nommé César en 305<sup>9</sup>.

Il ne m'a pas été possible de retrouver d'autres exemples de cette scène, exception faite d'un petit panneau peint du XVII<sup>e</sup> siècle conservé au Musée Benaki d'Athènes et représentant le *Martyre de sainte Catherine* en huit épisodes<sup>10</sup>. On rencontre en effet fréquemment dans l'iconographie de la sainte des représentations de la *Disputatio*, de la *Décollation* ou du *Martyre*<sup>11</sup>. La scène du panneau de Valère reprend en fait le schéma iconographique de Jésus devant Pilate, épisode où est prononcée la condamnation du Christ, voire d'épisodes similaires propres à nombre de récits hagiographiques<sup>12</sup>. Il ne me semble pas que ce relief présente un thème autre que celui de la scène principale. En effet, à l'exception de la ville, située au sommet de la composition - ce que confirme la présence du chemin «montant» vers la ville, allusion éventuelle au chemin de croix, - le paysage ne recèle aucun élément iconographique. Les architectures ne sont pas particulièrement «typées», et n'ont assurément rien d'orientalisant. Aucune vie n'y est visible<sup>13</sup>. En outre, on s'étonnera peut-être de son importance et de celle du décor dans cette composition, *a fortiori* lorsqu'ils ne revêtent pas une signification particulière, ce qui semble être le cas.

### Le Martyre de sainte Catherine

Le panneau n° MV 162 représente l'épisode succédant directement - selon la légende - à celui figuré sur le premier relief (ill. 2). On y voit, réunis en une seule scène, les deux épisodes de la Passion de Catherine: la roue du supplice achève de se consumer, détruite par la foudre céleste, alors que la sainte est agenouillée au centre de la composition, les mains jointes en prière, tandis que le bourreau, placé derrière elle, l'épée levée dans son dos, s'apprête à frapper. On retrouve au second plan le personnage de l'empereur, ainsi que trois soldats et un petit personnage fuyant le cataclysme. Une huitième figure, dont on ne voit que le visage, entre les jambes du bourreau, est à terre, victime du feu et des pierres<sup>14</sup>. La topographie du paysage ne subit, par rapport au panneau n° MV 161 que très peu de changements.

<sup>9</sup> René COURSAULT, *Sainte Catherine d'Alexandrie. Le mythe et la tradition*, Paris 1984, notamment pp. 51, 53, 66, etc.

<sup>10</sup> N° d'inventaire 3002. Le même passage de la *Légende dorée* fut illustré de manière différente par l'auteur du panneau peint de Colmar qui représente le martyre de la sainte en quatre scènes (1495). La sainte et l'empereur sont représentés devant une colonne antique au sommet de laquelle trône une idole: c'est l'illustration du second refus de Catherine. Voir Christian HECK et Esther MOENCH, *Le Musée d'Unterlinden*, Colmar 1984, p. 40.

<sup>11</sup> Cf. les exemples cités par Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III/1, Paris 1958, p. 265 et ss.

<sup>12</sup> Cf. *infra* à propos du *Christ devant Caïphe* par Michael Tichter, ainsi que du retable de Saint Castulus à Moosburg par Hans Leinberger et notamment la scène représentant *Le Jugement de saint Castulus*.

<sup>13</sup> Contrairement à certains exemples, tels l'*Adoration des bergers* de Veit Stoss, 1520-23, Cathédrale de Bamberg, ou le *Portrait d'un marchand*, auteur inconnu, Allemagne du Sud, vers 1530, Staatliche Museen, Skulpturengalerie, Berlin-Dahlem (n° d'inv.: 824). Cf. M. BAXANDALL, *THE LIMWOOD SCULPTORS...*, *op. cit.*, pl. 48 et ill. 46, p. 76.

<sup>14</sup> La *Légende dorée* ne parle que d'«un ange qui broya cette meule et en dispersa les morceaux avec tant de force que quatre mille Gentils en furent tués» [*op. cit.*, p. 391]. Ainsi la même scène peinte sur l'autel de Sainte-Catherine, dit de Georg Fütterer, du nom du donateur, dans la Lorenzkirche de Nuremberg, s'inspire très fidèlement du texte de Voragine. Rainer BRANDL, «Die Katharinenaltar des Georg Fütterer. Anmerkungen zu seinem wiederentdeckten Stifterbild», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1988, p. 95-115. On trouve néanmoins beaucoup d'exemples qui, dès le XII<sup>e</sup> siècle au moins, mettent en scène l'ange et le feu. Ainsi dans un vitrail de la Cathédrale d'Angers (XII<sup>e</sup> s.) et dans une peinture murale du croisillon nord du transept de la

## Etat de conservation. Composition

D'une largeur de 61,8 cm. pour une hauteur de 89,8 cm, le relief est fait de deux pièces de bois de tilleul assemblées, vraisemblablement au moyen de chevilles<sup>15</sup>. Il présente également quelques lacunes et sa surface est trouée en certains endroits. Il manque notamment la lame de l'épée du bourreau - qui devait être sculptée en ronde-bosse - et dont on voit encore la trace plus claire sur son dos. Les colliers de Catherine et de Maximin manquent. Il n'en reste que quelques fragments sur les épaules des deux personnages, alors qu'ils sont intacts dans le premier relief. Ne s'agissant pas d'une partie de l'oeuvre particulièrement exposée, parce que très peu saillante, on peut se demander comment et pourquoi ces deux attributs ont disparu<sup>16</sup>.

La robe de la sainte a ici glissé sur ses épaules et, contrairement à la scène précédente, ses cheveux sont réunis en une seule mèche, de sorte que son épaule gauche et son cou sont complètement dégagés. La couronne qu'elle porte dans le premier relief n'est qu'incomplètement représentée, le personnage placé derrière elle occupant cette portion d'espace. Agençant sa composition de manière différente, le sculpteur a pu ici représenter la couronne dans son entier, travail admirable de finesse et de délicatesse, malheureusement cassé en certains endroits.

Certaines parties des reliefs sont en effet sculptées de manière étonnamment fine et précise. Ce soin du détail est remarquable dans certaines pièces de vêtement, en particulier les pourpoints des soldats (en écailles ou en treillis), la bordure dentelée du décolleté de la sainte, ainsi que la bordure de sa couronne. De la même manière, les dents et les cheveux sont travaillés avec beaucoup de réalisme.

La plupart des surfaces furent en outre sculptées et polies de manière à ce que le jeu de la lumière et des ombres donne un effet de modelé et de plasticité étonnant. Cela est vrai surtout pour les visages, tous fortement creusés. Plus «lisse», plus régulier, celui, virginal, de la sainte, qui contraste avec les faces grimaçantes et déformées des autres figurants, particulièrement celle du bourreau, dont l'anatomie vibre dans le jeu de la lumière. Même des mains liées de Catherine émane une sérénité contrastant avec celles, noueuses et crispées, de son tortionnaire.

Les positions respectives des mains des trois principaux acteurs vont d'ailleurs au-delà de leur situation narrative: elles signifient un moment psychologique très précis. L'empereur, la main levée devant lui, semble vouloir prendre celles, pendantes et fermées de la fille de Costus (*Nous ne désirons pas te traiter en esclave, mais en reine puissante et belle, qui triomphera dans mon empire*<sup>17</sup>). Mais son désir se heurte à la foi de celle-ci, dont les mains sont jointes en prière, et son geste trahit son impuissance. Quant au bourreau, la main droite sur l'épaule de Catherine et la gauche tenant la corde, il semble pressé de l'emmener au martyre. Tout se passe comme si le sculpteur avait voulu représenter l'instant précis où Maximien, ayant essuyé le refus de Catherine, la condamne au supplice de la roue.

Cathédrale du Puy (XIII<sup>e</sup> s.). Il ne semble pas qu'il y ait eu de règle quant au choix de la représentation de la manifestation divine. A Padoue, dans la fresque de l'Oratoire Saint-Georges (entre 1379 et 1384), Altichiero ne peint que l'ange. Voir *infra* notre développement sur l'iconographie de ce panneau.

<sup>15</sup> Largeurs respectives: 43,3 et 18,5 cm.

<sup>16</sup> L'illustration n° 2 publiée dans Reiners, «Zwei Werke...», art. cité, permet de constater qu'à cette date [1942] il subsistait trois boucles du collier de Maximien. Il se peut que, dans ce relief, cette partie de l'oeuvre ait été plus fragile que dans l'autre panneau.

<sup>17</sup> J. de VORAGINE, *La Légende dorée*, op. cit., p. 390-391.

En ce qui concerne la polychromie, outre les yeux, les bouches et les dents, on trouve ici du rouge appliqué sur les flammes, les pierres ainsi que, localement, sur la roue. Sur celle-ci a également été appliquée une couche de noir. Une cascade, représentée au-dessus et à gauche du personnage placé à la droite de Maximin est peinte en bleu. A la source de cette chute d'eau se trouve actuellement un trou de quelques centimètres de diamètre où se trouvait peut-être une partie sculptée et assemblée. La pellicule picturale est appliquée directement sur le support, sans préparation, ce qui confère au bois un aspect «teinté»<sup>18</sup>. Ce procédé de traitement du support situe les reliefs de Valère dans un contexte historique et chronologique, sans permettre pour autant de proposer une attribution ou une datation précise<sup>19</sup>.

### Attributions et datations

L'auteur de la notice publiée dans le catalogue de l'exposition nationale de 1939<sup>20</sup> attribuait les deux panneaux au Monogrammiste «W.H.W.» [Winiger ?]. Cette attribution était fondée sur la comparaison faite avec une sainte Barbe conservée au Kunstmuseum de Berne, qui porte l'inscription «W.H.W. maler v. B.», et que l'on a rattachée de manière erronée au sculpteur W. H. Winiger, mentionné à Berne en 1513<sup>21</sup>. Cette attribution fut reprise dans le catalogue publié à Genève en 1943 par W. Deonna<sup>22</sup>.

Heribert Reiners rejeta sans arguments cette proposition et attribua les panneaux au sculpteur Christoph Langeisen, d'Ulm<sup>23</sup>. Toute l'argumentation de Reiners reposait sur la confrontation stylistique des deux reliefs avec les sept panneaux de la Passion provenant de l'église du couvent de Zwiefalten, et en particulier ceux du *Portement de croix* et de la *Flagellation*<sup>24</sup> (ill. 5). Or, si ces compositions présentent effectivement des similitudes avec les panneaux de Valère (expressions de certains visages, détails vestimentaires), ils en diffèrent de par leur composition: à Valère, les figures, plus animées, sont «fondues» dans le décor extrêmement mouvementé, alors que dans les reliefs de Langeisen, le décor urbain est nettement détaché des personnages. Ceux-ci sont par ailleurs plus figés, aussi bien dans leurs mouvements que dans leurs expressions. Ces remarques sont valables aussi bien pour la *Flagellation* que pour le *Portement de croix*. Dans cette scène, la composition est basée sur les verticales (des vêtements, des bâtiments, des personnages) et les droites (l'échelle,

<sup>18</sup> J. TAUBERT, *Farbige Skulpturen...*, op. cit.: «Dem Dramatischen der Bilderfindung in Leinbergers Reliefs und der konkreten Wiedergabe des Geschehens entspricht eine Oberflächenbehandlung, die die stofflichen Details sinnfältig macht. Augen und Lippen der Dargestellten sind farbig getönt» (p. 122) [je souligne]. M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors...*, op. cit.: «In basically monochrome carvings elements of polychromy sometimes survived. Many figures have the pupils of the eye marked in black; some have red on the lips. [A] tempera colour was put direct on the limewood without a ground. The effect is now a subdued one, of tinted rather than painted wood» (p. 44, à propos du retable de Breisach, par le monogrammiste HL) [je souligne].

<sup>19</sup> La critique retient généralement la date de la création du retable monochrome de Münsterstadt par Tilman Riemenschneider (1490, polychromé vers 1503-1504 par Veit Stoss) comme le *terminus ante quem* de la production de retables sculptés polychromes et monochromes. Le retable de Riemenschneider, premier du genre, et le «déclic» qu'il provoqua, n'eut pas d'incidence sur la production des retables polychromes, dont on connaît la fortune pendant l'époque baroque.

<sup>20</sup> Voir la note 1 ci-dessus.

<sup>21</sup> Publiée dans *Meisterwerke aus den Kunstmuseen Basel und Bern*, catalogue d'exposition, Berne 1939, n° 176.

<sup>22</sup> *L'art suisse des origines à nos jours*, op. cité

<sup>23</sup> Heribert REINERS, «Zwei Werke von Christoph Langeisen...», art. cité.

<sup>24</sup> Réalisés entre 1509 et 1516 et conservés au Württembergisches Landesmuseum de Stuttgart.





1. MV 161, ensemble



2. MV 162, ensemble

3. Détail de la tête du bourreau de la MV 161





4. Détail du paysage de la MV 161



5. *Le Christ devant Pilate*,  
relief en bois de Zwiefalten,  
atelier de Nikolaus Weckmann,  
Ulm, 1509-1516.  
Polychromie de C. Strauss, 1625.  
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum,  
n° d'inv.: 375b





6. *Les saints Gall et Othmar*,  
relief en bois, 1535, Zürich,  
Musée national suisse,  
n° d'inv.: LM 45867.



7. Hans Leinberger,  
*L'Arrestation de saint Castulus*,  
relief en bois,  
polychromie partielle, Moosburg,  
église paroissiale, 1513/1514

8. Michel Tichter,  
*Le Christ devant Caïphe*,  
 relief en pierre calcaire, 1515 ca., Vienne,  
 Österreichische Galerie, Schatzkammer



9. A. Dürer,  
*Le Martyre de sainte Catherine*,  
 gravure sur bois, vers 1498

10. Le Martyre de sainte Catherine,  
relief en bois, Allemagne du Sud,  
1<sup>er</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle,  
Düsseldorf, Kunstmuseum,  
n<sup>o</sup> d'inv.: 29-141



11. Le Portement de croix «Hutstocker», relief sur pierre calcaire, 1523 (?), *Le Christ au Jardin des Oliviers*, Vienne, Dom- und Diözesanmuseum





12. Ibid., *Judas guidant les soldats*



13. Ibid., *L'Arrestation du Christ*



14. *La Décollation de saint Maurice*,  
relief en pierre (molasse),  
provenant de la  
Dornbacher Strasse 69 à Vienne,  
vers 1520,  
Vienne, Dom- und Diözesanmuseum



15. Détail de l'ill. précédente



16. Détail du petit personnage dans la MV 162



17. *Le Martyre de sainte Catherine*,  
entourage du Maître H. L.,  
relief en bois de tilleul polychromé,  
1520-1530 ca.,  
Colmar, Musée d'Unterlinden.  
La polychromie est du XIX<sup>e</sup> siècle



la croix, les hallebardes), alors que les formes sont, dans les deux reliefs de Valère, traitées de façon différentes, privilégiant l'arrondi, la courbe, les mouvements de torsion. Il est néanmoins exact que certains personnages présentent d'étroites ressemblances, dans l'habillement et la physionomie des visages (notamment le bourreau des reliefs de Valère avec le soldat placé tout à gauche dans la *Flagellation*). Mais ces similitudes sont largement insuffisantes pour déboucher sur une attribution. Même si Reinert estime qu'il s'agit, dans le cas des reliefs de Sion, d'oeuvres tardives de Langeisen, les différences que je viens de souligner ne permettent pas d'attribuer ces oeuvres au même artiste, d'autant que les panneaux de Stuttgart ne sont probablement pas l'oeuvre de Christoph Langeisen, mais de l'atelier de Nikolaus Weckmann<sup>25</sup>.

Ces dissemblances ont été relevées par Claude Lapaire qui estime que les panneaux de Valère ne peuvent être antérieurs à 1530, et juge le rapprochement avec la sainte Barbe de Berne infondé<sup>26</sup>. Il relève les quelques similitudes rapprochant les reliefs de Valère du panneau du Musée national suisse représentant les saints Gall et Othmar, daté de 1535: «Ces deux reliefs sont les seuls qui, en Suisse, se rapprochent de la façon de traiter le paysage dans le relief de Saint-Gall (ill. 6). Mais ils sont d'un graphisme beaucoup plus violent qui va jusqu'à torturer la silhouette des villes pour l'intégrer aux sinuosités des lignes de rocher. En outre, et c'est la seconde différence essentielle entre les deux sculptures, le relief de Sion modèle les personnages de l'avant-plan d'une manière «picturale», pour les fondre avec le paysage, tandis qu'à Saint-Gall, les deux plans, indépendants, sont juxtaposés».

Dans un des volumes des *Monuments d'Art et d'Histoire du canton du Valais*, Walter Ruppen<sup>27</sup> suit Claude Lapaire en ce qui concerne la datation (2<sup>e</sup> quart du XVI<sup>e</sup> s.), mais estime que ces reliefs, n'ayant ni le «*ton élégiaque de beaucoup de maîtres du Danube, ni la monumentalité d'un Hans Leinberger*», s'apparentent plus, de par la différence exprimée entre la nature «*inanimée*» et le monde des vivants, au «*gothique tardif baroquisant du Haut-Rhin*». Cette distinction est à mon sens forcée. En effet, dans les deux reliefs le paysage constitue un décor mouvant, dont les formes s'accordent à celles, picturales, des figures. Les contours des arbres, des rochers, sont très torturés, de la même manière que les mouvements et les gestes des personnages. Beaucoup de reliefs du Haut-Rhin de cette époque présentent par ailleurs des paysages qui n'ont rien d'«*inanimé*»: ainsi le relief de la *Nativité* du Zähringer Museum de Baden-Baden, ou celui représentant le *Christ au Mont des Oliviers* du Staatlichen Museum de Berlin-Dahlem<sup>28</sup>. Certains reliefs du Monogrammiste «*HSR*», comme la représentation allégorique datée de 1519 et conservée aux Staatliche Museen de Berlin-Dahlem<sup>29</sup>, présentent d'ailleurs eux aussi cette particularité qui consiste à fondre la nature et l'*istoria*. Enfin Walter Ruppen réfute lui aussi l'attribution à Christoph Langeisen.

<sup>25</sup> Renseignement aimablement fourni par Mme Claudia Lichte, conservatrice au Württembergisches Landesmuseum de Stuttgart, que je remercie ici vivement. Voir le catalogue d'exposition *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei um 1500*, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993, en particulier p. 438-439. *Christus im Leiden*, catalogue d'exposition, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1985-1986, p. 110 et ss.

<sup>26</sup> Claude LAPAIRE, «Un relief daté de 1535...», art. cité, p. 194. Voir la note 7 ci-dessus.

<sup>27</sup> Walter RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler...*, op. cit. p. 421.

<sup>28</sup> Cf. *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks. 1450-1530*. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 1970, cat. n° 82 et 88. Respectivement: pierre calcaire (?), Allemagne du Sud, XVI<sup>e</sup> siècle. Bois, Haut-Rhin, fin du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>29</sup> *Ibidem*, cat. n° 169.

## Modèles et antécédents

### - Hans Leinberger: le Jugement de saint Castulus

J'ai déjà signalé combien rare est l'iconographie de Catherine devant Maximien<sup>30</sup>. C'est dans des cycles hagiographiques ou de la vie du Christ qu'il faut rechercher un éventuel modèle pour la composition de cette scène: comme, par exemple, le *Jugement de saint Castulus* de Hans Leinberger<sup>31</sup> (ill. 7). Dans un espace architectural, le saint est amené devant un groupe de sept personnages, les mains liées par une corde dont un soldat tient l'autre extrémité, tandis qu'un second soldat tient le prisonnier par la nuque et un bras. Dans cette scène qui précède celle de Castulus devant Dioclétien, certaines similitudes iconographiques avec le panneau de Valère sont évidentes: la position du premier soldat (le bourreau dans le relief de Valère) par rapport au prisonnier; le détail de la corde; celui du casque des soldats qui, dans les deux reliefs, sont placés à l'extrême gauche. En outre, et dans les deux scènes, un des soldats est vêtu d'une peau de bête, vraisemblablement de lion, dont la tête pend sur une des épaules<sup>32</sup>. Tout se passe comme si l'oeuvre de Leinberger avait pu représenter un modèle pour l'auteur des reliefs de Valère. Cependant, et j'y reviendrai, les panneaux du musée valaisan sont probablement légèrement postérieurs à ceux de Moosburg; en outre, ils s'en différencient par leur technique et par leur style<sup>33</sup>.

### - Michael Tichter: le Christ devant Caïphe

Le relief attribué au sculpteur Michael Tichter (vers 1515) et représentant le *Christ devant Caïphe* offre une solution iconographique encore plus proche de celle du panneau de Sion<sup>34</sup> (ill. 8). L'attitude du Christ est similaire à celle de sainte Catherine, la tête en profil perdu, le corps presque de face, les mains liées et croisées, la jambe droite légèrement fléchie et dont le genou tend l'étoffe en modelant sa propre forme. Dans les deux reliefs le Christ et Catherine sont entourés de soldats aux physionomies caricaturales, presque sataniques, dont la ligne des têtes forme un arc, et dont les «bruyantes» gesticulations semblent assiéger la calme et silencieuse figure du Christ (*i.e.*: de Catherine). L'attitude de Caïphe

<sup>30</sup> Elle ne figure pas, par exemple, sur le panneau peint en 1495 par un Maître anonyme de Colmar, qui représente la *Passion de sainte Catherine* en quatre scènes: le Refus de sacrifier aux idoles; le Supplice de la roue; la Décollation et la Mise au tombeau. Voir Christian HECK et Esther MOENCH, *Le Musée d'Unterlinden*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>31</sup> Bois de tilleul, Moosburg, Pfarrstadtkirche, 1513/1514. Cf. Georg LILL, *Hans Leinberger*, Munich 1942; Anton Legner, «Hans Leinberger», in *Die Kunst der Donauschule. 1490-1540*, catalogue d'exposition, Linz 1965, p. 235-246; M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors...*, *op. cit.* p. 56 et Pierre VAISSE, «Libres propos sur l'Ecole du Danube», in *Altdorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand*, catalogue d'exposition, Paris 1984, p. 149-164.

<sup>32</sup> Sainte Catherine et saint Castulus ont été martyrisés en Orient. A propos de la symbolique, particulièrement riche, du lion, voir le passage de l'excellent *Dictionnaire des symboles* de Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, 2<sup>e</sup> éd., Paris 1982, p. 576: «L'analyse en fera parfois le symbole d'une pulsion sociale perversie: la tendance à dominer en despote, à imposer brutalement son autorité et sa force».

<sup>33</sup> Claude Lapaire («Un relief daté de 1535...», art cité, p. 194) estime que le style des reliefs de Valère «s'inspire de la tradition d'un Hans Leinberger [...]», alors que Walter Ruppen (*Die Kunstdenkmäler...*, *op. cit.*, p. 421, note 47) note qu'on ne retrouve pas dans ces panneaux la «monumentalité» de Hans Leinberger.

<sup>34</sup> K. OETTINGER, *Anton Pilgram...*, *op. cit.*, p. 49-52 et ill. 98. Tichter acheva notamment le Monument funéraire de Frédéric III dans la cathédrale de Vienne.

est semblable à celle de Maximien, assis, la main droite tendue vers le prisonnier. Le Christ devant Caïphe, antérieur d'une dizaine d'années aux reliefs de Sion, a certainement pu constituer - peut-être via une gravure - un modèle pour leur auteur.

- *Albrecht Dürer: le Martyre de sainte Catherine*

Nombre de peintures et de reliefs sculptés du début du XVI<sup>e</sup> siècle représentant le martyre de sainte Catherine - certainement une des saintes les plus vénérées de la fin du Moyen Âge - s'inspirent plus ou moins directement de la gravure homonyme de Dürer (1497/8)<sup>35</sup> (ill. 9). D'un point de vue narratif et compositionnel, cette scène permet la représentation contemporaine du supplice de la roue - qui suscite le châtement divin - et de la décollation. Si Dürer a choisi de représenter le bourreau en train de dégainer son épée, d'autres l'ont figuré l'épée levée. Dans tous les cas, le feu divin ajoute au dramatique de la scène de la décapitation. Le groupe du bourreau et de sa victime, placé au centre de la composition, forme comme une scène superposée, contrastant fortement avec le massacre alentour, mais riche d'une tension encore supérieure. C'est bien le but recherché par les artistes et qu'a magnifiquement su rendre Dürer: la décollation - imminente - comme paroxysme d'un drame. Catherine, agenouillée, les mains jointes, bien que prête au supplice, est annoncée comme victorieuse.

Si l'auteur d'un relief en bois conservé à Düsseldorf s'est directement inspiré du bois de Dürer<sup>36</sup> (ill. 10), plus nuancé est en revanche le lien entre le relief de Valère et celui-ci, dont le sculpteur a librement repris certains éléments: notamment de la scène de la décollation (la roue, certains détails morphologiques de la sainte, comme la robe qui souligne la forme de la jambe gauche, ses manches bouffantes aux extrémités, la couronne en diadème), ainsi que le personnage aux bras levés au ciel; celui, à terre, aux pieds du bourreau; la ville fondue dans le paysage, à droite de laquelle se trouvent deux arbres; la foudre qui s'abat sur l'assistance, et qui a sa source non pas au centre de la composition, mais légèrement sur la droite de celle-ci. La position du bourreau du relief de Sion est en outre similaire, bien qu'inversée, à celle du relief de Düsseldorf, ce dernier étant par ailleurs d'une facture moins réussie: il manque de «tension» et de dynamique.

Dans le relief de Sion, le sculpteur a choisi de faire fusionner les deux scènes, chronologiquement distinctes dans le texte de la Légende dorée. Tout se passe en effet comme si l'empereur et les soldats ne subissaient pas la foudre divine, dont les manifestations ne sont visibles que sur la roue qui se consume, dans la chute des pierres, dont est frappé l'homme gisant entre les jambes du bourreau et dans la figure du personnage levant les bras au ciel. Cet effet est par ailleurs accentué par la partition de la composition, dans laquelle le paysage semble n'être qu'un décor autonome.

Bien que conservés en Valais et bien qu'ayant apparemment appartenus à une famille de ce canton<sup>37</sup>, rien ne permet de rattacher ces oeuvres à la production artistique valaisanne du XVI<sup>e</sup> siècle. Certaines composantes stylistiques et compositionnelles m'incitent

<sup>35</sup> Outre le relief cité ci-dessous, voir, entre autres, le dessin à la plume de Hans Holbein le Vieux, Bâle, Kupferstichkabinett, U.III.53, vers 1512?; le panneau peint par Lucas Cranach l'Ancien au Musée de Budapest, vers 1510, et le relief en bois attribué à l'entourage du Maître HL, Colmar, Musée d'Unterlinden, SB 24, vers 1515-1520 (voir ci-dessous).

<sup>36</sup> *Le Martyre de sainte Catherine*, Allemagne du Sud, 1<sup>er</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle, Düsseldorf, Kunstmuseum, 29-141. Cf. *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, catalogue d'exposition, Frankfurt/Main 1981, p. 41.

<sup>37</sup> Voir la note 2 ci-dessus.

en revanche à supposer qu'ils soient l'oeuvre d'un artiste familier de l'environnement artistique viennois au début du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est en effet - outre le relief de Michel Tichter déjà mentionné - avec deux reliefs du Musée diocésain de Vienne que je pourrai faire les rapprochements les plus fructueux.

### Le Portement de croix «Hutstocker»

Trois fragments d'un relief (ill. 11-12-13) représentant le *Christ au Mont des Oliviers*, *Judas guidant les soldats* et l'*Arrestation du Christ*, proviennent de la façade extérieure du choeur sud de la cathédrale Saint-Étienne, où ils surmontaient le Portement de croix «Hutstocker», du nom du donateur Johann Hutstocker, mort en 1523<sup>38</sup>. Fortement endommagé par les bombardements de 1945, le relief mutilé fut déposé au musée diocésain. Précisons que les fragments conservés ne sont pas de la même main que l'artiste désigné sous le nom de «Maître du Portement de croix Hutstocker», mais redevables à un aide plus jeune et s'exprimant sur un mode plus énergique<sup>39</sup>. Contrairement aux autres oeuvres citées par l'exégèse comme éléments de comparaison avec les reliefs de Valère, elle offre bien plus de points communs avec ces derniers.

Il importe avant tout de ne pas s'arrêter sur les différences de composition entre les deux oeuvres: celles-ci sont, à mon sens, dues aux dimensions et à la forme dissemblable des supports. La composition des scènes du *Portement de croix* «Hutstocker» s'étale sur l'horizontale en séquences narratives, alors que les reliefs de Valère présentent une seule scène par panneau, plus resserrée dans son cadre relativement étroit.

Le sculpteur s'est en revanche attaché à intégrer les figures dans le paysage, leur insufflant pour cela un mouvement, une dynamique qui rejoignent ceux du décor. Comme dans les deux panneaux de Sion, la scène de l'Arrestation du Christ montre, encadrant la scène principale, un rang de protagonistes-spectateurs aux visages grimaçants, aux physiologies particulièrement typées. La sérénité et la douleur mêlées confèrent à l'ensemble un pathétisme étonnant.

On constate en outre à quel point certaines ressemblances sont frappantes, par exemple entre les protagonistes de l'*Arrestation du Christ* et ceux du *Jugement de sainte Catherine*. Les surfaces sont de plus traitées d'une façon relativement semblable: les sculpteurs ont alterné, sur les vêtements, les couvre-chefs, les systèmes pileux, des surfaces lisses et des surfaces plus «vibrantes», ces dernières mettant en valeur la «texture» des cuirasses et des costumes de certains soldats. C'est un procédé que l'on retrouve par ailleurs dans le retable de Leinberger à Moosburg<sup>40</sup>.

Dans les deux oeuvres, de Vienne et de Sion, le traitement du paysage offre, lui aussi, des similitudes. Bien que dans le relief «Hutstocker» celui-ci soit exécuté de manière plus minutieuse, particulièrement en ce qui concerne les arbres, et plus réaliste, les détails

<sup>38</sup> Dom- und Diözesanmuseum, Vienne, pierre calcaire, 1523, par Conrad Vlauen(?). Hans Tietze (éd.), *Österreichische Kunsttopographie*, vol. XXIII, «Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien», Vienne 1931, p. 365-366. Karl OETTINGER, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan in Wien, Vienne 1951, p. 54-55. Waltraut KUBAHAUK et Arthur SALIGER, *Dom- und Diözesanmuseum Wien*, Vienne 1987, cat. n° 118, p. 217-218.

<sup>39</sup> K. OETTINGER, *Anton Pilgram...*, op. cit., p. 55 et la note 121.

<sup>40</sup> A cette différence près que Leinberger s'est servi à cette fin d'un certain nombre de poinçons. Cette technique s'accommoderait mal d'un traitement polychrome intégral, dans la mesure où la couche de préparation masquerait irrémédiablement le traitement «mécanique» de surface. Johannes TAUBERT, *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich 1978, p. 73-88.

s'intègrent dans le fond et semblent participer de l'action représentée. On comparera notamment la portion de décor située, dans les reliefs de Vienne, à droite de la scène de l'*Arrestation du Christ*, et celle, dans le panneau du *Martyre de sainte Catherine*, qui couronne la composition.

### La Décollation de saint Maurice de la Dornbacher Strasse 69

Un autre relief du Musée diocésain de Vienne se prête particulièrement bien à une comparaison avec les panneaux de Valère<sup>41</sup>. Mettant en scène la *Décollation de saint Maurice*, le saint d'Agaune, chef de la Légion thébaine, martyrisé à la fin du III<sup>e</sup> siècle (ill. 14), il est sculpté en haut-relief en une composition à plusieurs plans, surmontée, dans le tiers supérieur formé par l'arc, d'un décor renaissant fait de végétaux en guirlandes, dans lequel se trouvent des putti(?). Le relief est pourvu d'un cadre sur les montants duquel sont sculptées en bas-relief des frises décoratives<sup>42</sup>.

L'oeuvre, probablement placée sur une façade extérieure, est malheureusement abîmée dans toutes ses parties saillantes. Mais la lecture en reste tout à fait possible. Autour du groupe formé du bourreau, l'épée levée, et du saint agenouillé en prière, sont représentés des soldats et, coiffé d'un turban, Maximien. Les ressemblances avec les reliefs de Valère sont ici encore plus frappantes. Il suffit pour s'en convaincre de confronter les figures du bourreau de saint Maurice et du soldat qui, devant Maximien, tient Catherine par l'épaule: leurs têtes sont disproportionnellement grosses par rapport au corps - plutôt trapu -, le front très bombé, la séparation entre les arcades sourcilières et le nez très marquée, le système pileux représenté de manière très particulière, les moustaches - très longues - semblant saillir comme des pointes (ill. 15). On peut de la même manière comparer le personnage qui, dans le *Martyre de sainte Catherine*, se tient à droite de l'empereur et celui qui, dans le relief de Vienne, est placé au premier plan, à droite du bourreau. Un petit personnage, désormais acéphale, et comme suspendu dans l'air, les bras joints devant lui, évoque la figure qui, dans le *Martyre de sainte Catherine*, apparaît au milieu de la composition, les deux bras levés vers le ciel (ill. 16).

Il est bien entendu que des différences s'imposent également entre les deux oeuvres. La principale résidant dans la composition des deux scènes: le relief de Vienne présente un ensemble en effet plus monumental, dénué de paysage, et où tout s'organise autour du groupe du saint et de son bourreau. Mais dans les reliefs de Valère, le paysage joue en fait le rôle du second plan du relief de Vienne, où sont représentés d'autres personnages et le décor du couronnement. On peut d'autre part fort bien imaginer que les cadres qui complétaient certainement les deux panneaux de Valère étaient ornés eux aussi de frises décoratives sculptées.

Récemment apparu dans les collections du musée viennois, le relief du *Martyre de saint Maurice* est, selon moi, à rapprocher très étroitement des fragments conservés du *Portement de croix* «Hutstocker»: les physionomies y sont identiques, la manière de traiter

<sup>41</sup> Non encore cataloguée, l'oeuvre est actuellement (janvier 1993) exposée à l'entrée du musée.

<sup>42</sup> La didascalie du musée mentionne la date «vers 1520». Notons que dans l'ouvrage de Karl Oettinger le relief est signalé comme représentant la *Décollation de saint Georges*. K. OETTINGER, *Anton Pilgram...*, op. cit., p. 115. Selon la légende, saint Georges quitta l'habit militaire après avoir tué le dragon et avant d'être martyrisé. Contrairement à saint Maurice, qui fut décapité avec la légion thébaine sur le champ de bataille. Saint Georges est généralement représenté, dans les scènes isolées, en saint *triumphans*. Il est néanmoins difficile de se prononcer ici sur l'identité du saint, en l'absence d'éléments iconographiques déterminants. Je me fierai donc à l'identification proposée par le musée.

les surfaces également - par exemple les cottes de maille figurées à l'aide de «vaguelettes». De plus, le groupe des personnages placés à la droite du bourreau dans le relief de saint Maurice est étonnamment proche de celui de l'*Arrestation du Christ*.

Dans ces deux oeuvres «viennoises», comme dans les deux reliefs de Valère, prédomine un sentiment d'*horror vacui* sans pour autant que la surface des panneaux présente les incroyables mouvements et le foisonnement propres, par exemple, aux sculptures du Maître H.L. ou de son entourage (ill. 17)<sup>43</sup>.

### Origine des reliefs de Valère

Il a été relevé que les reliefs surmontant le *Portement de croix* «Hutstocker» sont plutôt isolés dans le paysage de la sculpture viennoise du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Stylistiquement éloignés du relief qu'ils surmontaient, on les a rattachés à la production du Rhin-Moyen et du Haut-Rhin de la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Pour moi, la *Décollation* du Musée Diocésain est à rattacher très étroitement aux reliefs de Sankt Stephan. Soit parce qu'il pourrait s'agir d'oeuvres d'un seul et même sculpteur, soit parce que le style de ces reliefs laisse apparaître des influences extérieures - occidentales - transmises par un artiste porteur d'un «bagage» culturel différent.

Le style des reliefs de Vienne et de Sion rappelle en effet certains éléments d'une frange de la production artistique du Haut-Rhin. On peut identifier dans le *Mont des Oliviers* de la Cathédrale de Strasbourg<sup>45</sup>, unanimement attribué à Veit Wagner et à son atelier (pour les figures des soldats), des éléments proches de ceux des reliefs viennois et de Sion: l'opposition des caractères entre les groupes de figures, grandioses et dignes pour les uns, pittoresques et caricaturales pour les autres<sup>46</sup>. Mais rien de plus ne peut être avancé en faveur d'un rapprochement avec cette oeuvre, fort dissemblable dans sa composition et antérieure d'environ vingt années aux reliefs de Sion.

Ceux-ci ne semblent en outre pas pouvoir être rattachés aisément à l'Ecole du Danube, aux origines viennoises, dont la production est plus riche d'éléments fantastiques, privilégiant la courbe - humaine, végétale - et dont le foisonnement baroque culminera dans sa branche souabe notamment.

Aucun document d'archives ne fait mention, dans l'état actuel de la recherche, des panneaux de sainte Catherine. On sait seulement par Joseph Lauber<sup>47</sup> qu'ils se trouvaient à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la maison d'une famille d'artistes haut-valaisans dont certains membres exercèrent, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, le métier de sculpteur. On ignore en revanche à quelle date ces reliefs sont entrés en leur possession. Mais Lauber indique que le peintre Lorenz Ritz, né en 1796 et mort à Sion en 1870, fréquenta, lors de sa période de formation, l'Académie de peinture de Vienne<sup>48</sup>. Il est dès lors tentant de supposer qu'il ait ramené ces

<sup>43</sup> Relief représentant le *Martyre de sainte Catherine*, attribué à l'entourage du Maître H.L., et conservé au Musée d'Unterlinden à Colmar (SB 24). Publié dans le catalogue de l'exposition *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age*, Sophie GUILLOT DE SUDIRAUT (éd.), Paris, Musée du Louvre, 1991, n° 78.

<sup>44</sup> *Österreichische Kunsttopographie*, op. cit., p. 366.

<sup>45</sup> Voir Roland RECHT, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg. 1460-1525*, Strasbourg 1987, pp. 289-292.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 319: «Cet art plus intérieur est cependant contre-balancé par une extériorisation excessive dans le groupe des soldats conduits par Judas».

<sup>47</sup> Voir la note 1 ci-dessus.

<sup>48</sup> J. LAUBER, «Bildhauerfamilie Ritz...», art. cité, p. 346.



panneaux de son séjour autrichien. D'autant plus que la date de sa mort précède de dix-huit années seulement la vente des reliefs au Musée de Valère, alors Musée archéologique cantonal. Les similitudes constatées entre les panneaux «valaisans» et les oeuvres viennoises ici considérées semblent pouvoir appuyer cette séduisante hypothèse. Il est en effet totalement exclu que les reliefs de sainte Catherine soient l'oeuvre d'un des sculpteurs Ritz, actifs avec Johannes Ritz dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Rien en outre ne permet de les rattacher à la production autochtone du début du XVI<sup>e</sup> siècle - encore que ce qui nous en reste soit particulièrement lacunaire.

Le *Portement de croix* «Hutstocker» était daté de 1523, date encore lisible avant 1945<sup>49</sup>. Le relief représentant la *Décollation de saint Maurice* semble être redevable à une production contemporaine, peut-être même à un artiste commun. Le relief de Michael Tichter représentant le *Christ devant Caïphe* était déjà réalisé depuis une dizaine d'années environ, donc certainement «visible» pour le sculpteur des panneaux de Valère. L'existence de ces trois oeuvres, les incontestables similitudes - iconographiques ou stylistiques - qu'elles présentent avec les reliefs de Valère, m'incitent à supposer que ceux-ci ont dû être sculptés par un artiste profondément familier de la production artistique viennoise de cette période<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> TSCHISHCKA, *Der St. Stephansdom zu Wien und seine alten Denkmale der Kunst*, Vienne 1932.

<sup>50</sup> Relevons que Karl Oettinger rattache le relief de la Dornbacher Strasse 69 à l'atelier de l'autel de Pulkau [Anton Pilgram..., *op. cit.*, p. 73-75]; les éléments de comparaison ne me semblent néanmoins pas toujours convaincants, à l'exception du «Wagner-Epitaph» de l'église paroissiale de Stein bei Krems [*Ibidem*, ill. 197].